

SADOLETOS 'LAOCOON' Text, Übersetzung, Kommentar

For Michael Brett
who has been a true friend for forty years

Vorbemerkung

Die hier vorgelegte kommentierte Ausgabe von Sadoletos 'Laocoon' entsprang keinem breit angelegten Forschungsvorhaben, sondern dem Zufall. Der Lessingsche Abdruck des Gedichtes stimmte nicht mit dem von Austin in seinem Kommentar zu Vergil, Aen. II (Oxford¹ 1964) überein, eine Nachsuche nach verlässlicheren Textzeugen in Wolfenbüttel führte zu einer Ausgabe mit mehreren Varianten, die nunmehr interessant gewordene Textkritik zwang zur Stiluntersuchung, und am Ende stand notwendigerweise die Frage nach der Qualität des ganzen Gedichtes. Dieser Werdegang wird auch der Bauplan der hier vorgelegten Untersuchung sein.

Obwohl ich einige Drucke in Wolfenbüttel, Paris und Rom selber einsah, war mir die Hilfe meines Freundes in London, Dr. Michael Brett, überaus wertvoll, hat er doch eine mir unzugänglich gebliebene Ausgabe mit anderen aufs sorgfältigste verglichen und mir ein wertvolles Verzeichnis von Varianten angefertigt.

Gregor Maurach
Münster, Winter 1992

I. Arbeitsplan und Literatur

Der 'Laocoon' Sadoletos wird gemeinhin nach den späten Werk-Ausgaben zitiert und ist an mehreren Stellen auch falsch übersetzt worden. Um hier größere Klarheit zu schaffen, wird

- (II) eine biographische Skizze vorangestellt,
- (III) die Fundgeschichte der Skulptur und die Datierung des Gedichts besprochen,
- (IV) der Text mit einem Variantenverzeichnis abgedruckt,
- (V) eine genauere Übersetzung beigegeben,
- (VI) ein kurzer Kommentar und
- (VII) eine Würdigung angeschlossen.

Zur Deutung der Skulptur selbst sei auf die folgenden Arbeiten verwiesen:

- W. Adam: Der „herrliche Verbrecher“, in: Forschungen und Funde, Festschr. Neusch, Innsbruck 1980, 17-30 (zu Heinses Wertung);
- H. Althaus: Laokoon, Bern-München 1968 (zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Positionen Winckelmanns, Lessings und Goethes);
- B. Andreae: Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988;
- G. Daltrop: Die Laokoongruppe im Vatikan (= Xenia 5), Konstanz 1982;
- R.M. Douglas: Jacopo Sadoletto, Harvard UP 1959;
- C.C. van Essen: La découverte du Laocoon, in: Mededel. Kon. Ned. Ak., Letterk. 18, 1955, 291-308;
- J.W. von Goethe: Über Laokoon; Weimarer Ausg. (Nachdruck dtv 1, 47; 1987, 109 ff.); das Beste, was bisher hierüber gesagt wurde;
- N. Himmelmann: Laokoon, in: Antike Kunst 34, 1991, 97-115;
- G.E. Lessing: Laokoon, Ausg. von Lachmann und Muncker, Bd. 9, ³1893, 15 ff. (Insel Taschenb. 1048, 1988, mit fehlerreicher Übersetzung des Gedichts S. 53 f.);
- G. Maurach: Der vergilische und der vatikanische Laokoon, in: Gymnasium 99, 1992, 227-247;
- E. Simon: Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst (1983), in: Arch. Anzeiger 1984, 641-672;
- J.J. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums 1764 (Darmstadt 1972, hier bes. S. 155. 182 und vor allem 323 f.);
- M. Winner: Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jahrb. der Berliner Museen 16, 1974, 83-121.

II. Biographische Notiz

Lit. Ludovico Donio d'Attichy: Flores Historiae Sacri Collegii S.R.E. Cardinalium, Vol 3, Paris 1660 (die Sadoletto-Vita auch im 1. Band der Opera Sadoletis 1738, S. 1 ff.); danach J.H. Zedler, Großes Vollst. Lexicon 33, 1742, 330 f.; C.G. Jöcher, Allg. Gelehrten-Lexikon 4, 1751, 21 f.; ferner G. von Schultess-Rechberg: Der Kardinal Jacopo Sadoletto, Zürich 1909; R.M. Douglas: Jacopo Sadoletto (s. unter I).

Jacopo Sadoletto wuchs in Modena und Pisa, dann zu Ferrara auf als Sohn des im Dienste der d'Este stehenden Juristen und nachmaligen Professors der Rechte Giovanni Sadoletto (1440-1511). Nach dem Unterricht bei Privatlehrern bezog er bald nach 1488, als der Vater nach Ferrara ging, die dortige Universität wie sein Freund Bembo, weniger dem Rechts- als vielmehr dem Studium der antiken Literatur hingegeben (Douglas 244 Anm. 13). Nach Vollendung des 21. Lebensjahres begab er sich nach Rom, wo er bei Oliviero Caraffa wohnte, einem „Puritaner in einer Stadt des Übels“ (Douglas 7). Dort lernte er Griechisch und verkehrte im Kreise der

jungen Humanisten (v. Schultess-Rechberg 9 ff.), ihren Idealen nachlebend „sogar auf Kosten der Gesundheit“ (Petr. Bembo, Epist. fam. 1551, 90). Dazu gehörte der Erwerb der Fähigkeit, ein graziöses Latein zu schreiben, in Prosa und Gedichten. Sadoletto hatte schon in Ferrara ein 'De Caio Curtio et Curtio Lacu' gedichtet (Douglas 9 Anm. 23), jetzt, mit 29 Jahren, feiert er die damals wiederentdeckte Laokoon-Skulptur. Nicht zuletzt wegen seiner Fertigkeit im Lateinischen („weil es ihm damals an netter und zierlicher Schreibart niemand zuvor that“, Zedler a.O.) bestellte Leo X. ihn und Bembo noch im Konklave im März 1513 zum Apostolischen Sekretär (Douglas 246 Anm. 2 zu diesem Amt).

III. Fundgeschichte der Skulptur und Abfassungszeit des Gedichts

Plinius d.Ä. war auf lateinisch seit dem Druck Venedig 1469, auf italienisch seit Cr. Landinos (Portrait auf Ghirlandaios „Storie del Battista: Apparizione dell' angelo a Zaccaria“; Florenz, Sta. Maria Novella) Übersetzung Venedig 1476 bekannt, also auch Nat. Hist. 36, 37 „*Laocoon qui est in Titi Imperatoris domo*“ (um Mitte 79 n.C.). Als Fundzeit und -ort werden der 15. bzw. ein Tag vor dem 31. Januar 1506 und die 'Capocce' genannt (van Essen 292 f. [„vers le 15/1“]; Daltrop 9 [„31. Januar“]: die Capocce sind die 'Sette Sale', ein Wasserreservoir der Trajan-Thermen (Daltrop Anm. 7), über die Domus Aurea Neros gebaut. Hier oder doch in nächster Nähe (van Essen 305: n.-ö. der Sette Sale) gab es also einen mit den Dekorationen der Domus Aurea kostbar geschmückten Raum (F. Coarelli, Rom, ⁴1975; Herder 1989, 204), in dem der Laokoon stand. Der nicht gänzlich genau angebbare (Winner 99 Anm. 48) Ort gehörte einem Römer (van Essen 292, 295 f.) namens Felice de Fredis; zu der genannten Zeit (zu dieser auch Winner 99 Anm. 48) fand er die Skulptur „circa a bracia 6“ (Text bei van Essen 295), also rund 4,20 m tief. Dies Ereignis hält die Ehrentafel in S. Maria in Aracoeli fest (U.V. Fischer Pace, Kunstdenkmäler in Rom 1, Darmstadt 1988, Nr. 159 und S. 433), linkes Seitenschiff:

*Felici de Fredis qui ob proprias
virtutes et repertum
Laocoontis divinum, quod in
Vaticano cernis, fere*

*Respiransimulacr Immortalitatem (i.e. respirans simulacrum, im.)
Meruit, usw. (Interpunktion von mir.)*

Der Ausdruck *divinum simulacrum* leitet sich dabei von v. 5 des Sadoletto-Gedichtes, der Gedanke, daß das Kunstwerk „beinahe atme“, von v. 52 her.

Die Identifikation nahm aufgrund seiner Plinius-Kennntnis (Winner 99 Anm. 49) der vom Papst auf die Fundnachricht hin zu den Capocce geschickte Giuliano da Sangallo (Portrait bei Andreae, Abb. 7) vor (so berichtet Franc. da Sangallo, Text bei van Essen 297 f.; des näheren Daltrop 10), als er mit Michelangelo (so Franc. da Sangallo a.O.; van Essen 298), der damals wegen des Entwurfs zum

Juliusgrabmal in Rom weilte (C. Echinger-Maurach, Studien zum Juliusgrabmal, Olms 1991, 145 ff.).

Julius II. kaufte den Fund am 23.3.1506 von de Fredis (Genauerer bei H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, 1970, 75; Daltrop Anm. 25) und stellte ihn „bereits vor dem 1. Juli 1506“ im Belvedere auf (Winner 102), nach anderen vor dem 1. Juni (Daltrop 13, 15). Noch vorher zeichnete der Urheber der Düsseldorfer Zeichnung die Gruppe (Winner 102 unten), und zwar mit der in die Seite des Vaters beißenden Schlange (Winner Abb. 14). Und auch der Stich von Antonio da Brescia zeigt noch Stützplättchen, gibt also den Zustand vor oder bei Aufstellung der Gruppe am 1. Juni/Juli 1506 wieder (Daltrop 15; auch hier beißt die Schlange in des Vaters Flanke). Noch näher an die Fundzeit heranzurücken ist nun Sadoletos Gedicht: Pietro Bembo kennt und lobt es am 5. Mai 1506 (Epist. fam. libri VI, 1552, 92 f.; R.M. Douglas, *Jacopo Sadoletto*, 245 Anm. 26). Er hat den Laokoon also noch vor der Aufstellung gesehen, wohl wenige Tage nach dem Ankauf durch Julius II. am 23. März 1506. Das Gedicht war dann in 2-3 Wochen fertig; es trug ihm die Pfründe von S. Lorenzo in Damaso ein. (Douglas 10; daß es „im Auftrag des Papstes verfaßt“ sei, wie Andreae 41 sagt, ist nicht bezeugt.) So versteht man das *adhuc* in v. 12 des nachfolgend abgedruckten Textes besser, s. den Komm. dazu.

IV. Der Text des Gedichtes

Die Konstitution des Textes hat zur Grundlage die folgenden, von mir mit Großbuchstaben bezeichneten Editionen:

- B Jacopo Sadoletto: Curtius (enthält auch den 'Laokoon'), Bologna 1532;
- W In hoc libello insunt elegantissima poemata duo Jacobi Sadoleti, hrsg. von Papa, Leipzig 1548 (vorhanden z.B. in Wolfenbüttel);
- T J.M. Toscanus: Carmina Illustrium Poetarum Italarum, Bd. 2, Paris 1577, 132v-133v;
- O Jacopo Sadoletto, Opera, Mainz 1607, 843 f.; denselben Text bietet: Jacobi Sadoleti ... Opera, Bd. 3, Verona 1738, 245 f.

(Die Beurteilung der Lesarten findet sich im Kommentarteil, die hier gegebene Interpunktion stammt von mir.)

De Laocoontis Statua

- 1 Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae
- 2 Visceribus iterum reducem longinqua retexit
- 3 Laocoonta dies. aulis regalibus olim
- 4 Qui stetit atque tuos ornabat, Tite, penates,
- 5 Divinae simulacrum artis (nec docta vetustas

- 6 Nobilius spectabat opus), nunc celsa revisit
7 Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
- 8 Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
9 Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
10 Terribili aspectu, tortusque irasque draconum,
11 Vulneraque et veros saxo moriente dolores?
12 Horret adhuc animus mutaque ab imagine pulsat
13 Pectora non parvo pietas commixta tremori.
- 14 Prolixum bini spiris glomerantur in agmen
15 Ardentes colubri et sinuosis orbibus errant
16 Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
- 17 Vix oculi sufferre valent crudele tuendo
18 Exitium casusque feros: micat alter et ipsum
19 Laocoonta petit totumque infraque supraque
20 Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
21 Convexum refugit corpus, torquentia sese
22 Membra latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
23 Ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo
24 Dat gemitum ingentem crudosque evellere dentes
25 Adnixus laevam impatiens ad terga chelydri
26 Obiicit, intendunt nervi collectaque ab omni
27 Corpore vis - frustra - summis conatibus instat:
28 Ferre nequit rabiem et de vulnere marmor anhelum est.
29 At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
30 Lubricus intortoque ligat genua infima nodo.
31 Absistunt surae spirisque prementibus arctum
32 Crus tumet, obsaepto turgent vitalia pulsu
33 Liventeisque atro distendunt sanguine venas.
- 34 Nec minus in natos eadem vis effera saevit
35 Implexuque angit rapido miserandaque membra
36 Dilacerat. iamque alterius depasta cruentum
37 Pectus in obliquos linquentem corpora casus
38 Extremo in fletu et genitorem voce cientem
39 Circumiectu orbis validoque volumine fulcit.
40 Dum parat adducta caudam divellere planta,
42 Horret ad aspectum miseri patris, haeret in illo,
43 Et iamiam instanteis fletus lacrymasque cadenteis
44 Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni

- 45 Qui tantum statuistis opus iam laude nitentis
 46 Artifices magni (quamquam et melioribus actis
 47 Quaeritur aeternum nomen multoque licebat
 48 Clarius ingenium venturae prodere famae,
 49 Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas:
 50 Egregium hanc rapere et summa ad fastigia niti),
 51 Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
 52 Eximii et veros spiranti in marmore sensus
 53 Inserere (aspicimus motumque iramque doloremque,
 54 Et paene audimus gemitus), vos extulit olim
 55 Sacra Rhodos, vestrae iacuerunt artis honores
 56 Tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda
 57 Roma videt celebratque frequens, operisque vetusti
 58 Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
 59 Ingenio aut quovis extendere fata labore
 60 Quam luxur et opes et inanem intendere fastum.

- 2 retexit: reduxit T O
 6 celsa: alta T
 10 tortusque: caudasque T O
 12 adhuc: ad haec T O
 14 bini: vivi T; agmen: orbem T O
 15 errant: oram T O
 21 convexum: connexum T O
 22 sinuatum – acri: *ausgelassen in W*; vulnere: corpore O
 24 evellere: avellere T O
 25 adnexus: connixus T O
 28 marmor: murmur T O
 31 *ausgelassen in T O*
 33 liventeisque: liventes T O
 35 implexuque: amplexuque T; rapido: rabido T
 37 f. pectus in obliquos ... cientem *bietet allein B*; W T O *drucken so*: pectus suprema
 genitorem voce cientis
 43 instanteis: ingentes T O; cadenteis: -tes T O
 45 nitentis: nitentes T O
 48 prodere: tradere T O
 52 eximii: eximit O; veros: vivos T O
 54 extulit: obtulit T
 55 sacra: clara T O
 60 quam fastus et opes et inanem extendere luxum T O; inanem: manem T

V. Eine Übersetzung

Lit. Übersetzungen des lateinischen Textes finden sich z.B. in den folgenden Ausgaben von Lessings 'Laokoon':

F. Bommüller, Leipzig-Wien 1884, ²1901 (sehr fehlerhaft: z.B. v. 24 *gemitus* 'Geschrei', gegen Lessings Grundabsicht); abgedruckt in K. Wölfels Ausgabe im Insel-Taschenbuch 1048, Frankfurt 1988, 53f.

M. Bieber: Laocoon, The Influence of the Group since its Rediscovery, Columbia UP 1942, 2 f.

W. Barner, G.E. Lessing, Werke im Deutschen Klassiker-Verlag Frankfurt a.M. 5, 2; 1990, 768.

Dies Gedicht genau zu übertragen ist deswegen an mehreren Stellen schwierig, weil (hier wie sonst nach der lateinischen Klassik) teils Zitate berühmter Stellen oder Annäherungen an solche die Wörter ihrer Ursprünglichkeit und damit auch ihres konkreten Sinnes entkleiden, teils Ausdrücke von den Epigonen, denen Latein nicht Muttersprache war, als nur näherungsweise passende Versatzstücke gebraucht wurden. Überall da, so darf man behaupten, wo eine Sprache nicht aus unmittelbarer Anschauung der Wörter von Menschen verwendet wird, die nicht in ihr aufwuchsen, tendiert der Wortgebrauch zur Unschärfe und dadurch zur Unübersetzbarkeit.

(1) Schau – aus hohem Erdenhügel und dem Innersten gewaltiger Ruine entbarg nun wieder und brachte zurück die langwährende Zeit Laokoon. Er hatte vor Zeiten in königlicher Halle gestanden und dein Haus, Titus, geschmückt, ein Bildnis von göttlicher Kunst. Nicht einmal das doch so kunstverständige Altertum schaute ein edleres Werk. Und nun kommt es erneut, befreit vom Dunkel, die ragenden Mauern zu schauen des wiedererstandenen Rom.

(8) Was soll als erstes, was als letztes ich beschreiben? Den unglückseligen Vater und die Söhne beide? Oder die zu Schlingen gewundenen Schlangen von gräßlichem Anblick? Windung und Wut der Drachen, auch die Wunden und wahrhaftige Schmerzen, obschon da doch nur ein Stein stirbt? Entsetzt ist noch immer das Herz, und von dem Bilde her, bleibt es auch stumm, kommt Erschütterung in das Gemüt ob solcher gegenseitiger Liebe, die sich da mischt mit furchtbarer Angst.

(14) Zu dichtem Geschling verflechten die beiden sich mit ihren Windungen, die flammenden Reptile, fahren hierhin und dorthin mit ihren Ringen und binden die drei Körper mit vielfacher Fessel.

Kaum vermag das Auge, betrachtend, dies Ende, dies grause Geschehen zu schauen: da schnellst das eine heran und greift die Hauptgestalt an, Laokoon, umfesselt ihn ganz, unten und oben, und schlägt zuletzt mit wütendem Bisse die Weiche. Der Körper zuckt gehöhlt zurück, man sieht, wie die Gliedmaßen sich drehen und

der Leib sich rückwärts wölbt, fort von der Wunde. Vom scharfen Schmerz und der bitteren Zerfleischung gepeinigt, stöhnt er tief auf und versucht, die mitleidlosen Zähne herauszureißen, stemmt seine Linke wehrend gegen den Leib der Natter, es spannen sich die Muskeln, alle Kraft aus dem ganzen Körper sammelt sich – umsonst! – auf dies äußerste Mühen: nicht vermag er das Wüten auszuhalten, und von der Wunde bezwungen verläßt den Marmor der Odem.

(29) Doch die Schlange, vielfach hin und her sich windend, kommt nun von unten, die glatte, und mit verschlungenem Knoten bindet sie unten die Knie. Es suchen zwar loszukommen die Schenkel, doch vom Druck der Ringe gepreßt schwillt die Wade, schwellen, weil der Durchfluß gehindert, die lebenerhaltenden Wege und weiten mit schwarzem Blute die Adern.

(34) Nicht minder wütet gegen die Söhne dieselbe wilde Gewalt und erstickt sie mit tödlicher Fessel, zerfleischt die mitleidswerten Glieder. Schon frißt sie sich in die blutige Brust des einen, der da den Körper schrägem Zurücksinken überläßt und mit einem letzten Weinen laut den Vater ruft und den sie, mit starkem Leibe umschlingend, vom Boden hebt. – Der andere dagegen ist noch von keinem Bisse am Körper verletzt, und während er den Fuß anzieht und so den Schwanz der Schlange abzustreifen sucht, schaudert er beim Anblick des leidenden Vaters, wendet von ihm nicht den Blick, und kaum noch hält die Angst unendliches Weinen zurück und den Strom der Tränen, schwankend zwischen Verzweifeln und Hoffen. –

(44) So, längst schon in dauerndem Ruhme strahlend, habt ihr ein derart gewaltiges Werk erstellt, ihr großen Meister – auch wenn sowohl ein ewiger Name durch schönere Taten erworben wird und ihr ein viel herrlicheres Werk des Geistes künftigem Ruhme hättet überantworten können (doch Ruhm zu gewinnen ist jedwede Gelegenheit günstig, und sie zu ergreifen und der Vollendung entgegenzustreben ist groß) – (51) ihr also, groß darin, harten Stein zu lebensechter Gestalt zu beseelen und wahrhaftiges Empfinden in atmenden Marmor zu pflanzen (wir schauen ja die Bewegung, die Wut und den Schmerz, und fast hören wir das Gestöhn), euch machte groß einst das heilige Rhodos, eurer Kunst Ehrenwerk lag jedoch seit unermeßlicher Zeit verborgen – nun wieder in freundlichem Licht, kann Rom es betrachten und feiert es zahlreich, und des uralten Werkes Ruhm ersteht wieder frisch!

(58) Wieviel schöner ist es doch, durch den Geist oder sonstige Leistung die schicksalbemessene Zeit auszudehnen, als anzuheben den Luxus, den Reichtum und die hohle Hoffart!

VI. Ein Kommentar

Lit. Enchir. Poet.: G. Maurach, *Enchiridion Poeticum*, Darmstadt²1989;
LHS: M. Leumann – J.B. Hofmann – A. Szantyr, *Latein. Grammatik*.

Erster Abschnitt: Wiederauftauchen des herrlichen Kunstwerks, zum Wiederaufleben des alten Rom ins Verhältnis gesetzt.

- 1 *Ecce*: man kann (mit Lessing [insel-Ausg. S. 198]) auf Petrons 'Troiae Halosis' (satyr. 89, 29) *ecce alia monstra* weisen, wichtiger ist zu sehen, wie der Dichter hier wie in v. 12 mit *adhuc* an die Situation des Anschauens (in v. 12 des ersten Anblickens) erinnert.
- 2 *visceribus*: (wie in v. 55) der Gedanke des Wiederauftauchens aus dunkler (v. 7 *tenebris*) Tiefe (v. 3 *dies*, v. 56 *luce*). Zur Messung *visceribus iterum* vgl. Verg. Aen. 4, 64 *pectoribus inhians* und E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis VI⁴1957, 451.
iterum reducem: Doppelung wie v. 9; 15; 17; 44.
- 2f. *longinqua ... dies*: 'Zeitdauer', vgl. Val. Flacc. 2, 286 (s. Skutsch zu Enn. ann. 406, S. 569). Zur Phrase *dies rexit* vgl. Luc. 7,787; das seltenere Verb ist dem gewöhnlichen *reduxit* vorzuziehen.
- 3 *aulis regalibus*: abl. loci, Verg. Aen. 4, 328 (Enchir. Poet. § 165).
- 4 *Tite*: Kaiser Titus (79-81) wird angeredet (zur Apostrophé Enchir. Poet., S. 40 f.). Der Fundort 'Sette Sale' (Daltrop 9; im Nordosten von ihnen nach C.C. van Essen, *La découverte du Laocoon*, 15; Plan bei F. Coarelli, Rom, Herder-Verl.⁴1975, 205), heute östlich des Kolosseums an der Via delle Terme di Traiano (Esquilin), gehörte zum Baukomplex der Domus Aurea Neros.
- 5 *simulacrum*: 'Statue' (Cic. Verr. 1, 59; R. Daut, *Imago*, Heidelberg 1975, 38); zu *divina ars* s. Cic. nat. deor. 2, 12 u.ö.
docta (vetustas): 'kunstverständlich' (Th.l.L. 5, 1; 1756, 48 ff.), die Wortverbindung scheint unklassisch. Das hohe Lob leitet sich aus Plin. n.h. 36, 37 *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* (zur Diskussion dieser Stelle s. Simon 644; Andreae, Plinius und der Laocoon, in: 8. Trierer Winckelmannsprogramm 1986, 5-18; dagegen O. Zwierlein, in: Festschrift N. Himmelmann [Mainz 1989] 433 ff.). Jüngst W. Görler: Nochmals Plinius und der Laocoon, in: RhM 133, 1990, 176 ff.

- 6f. *celsa ... moenia*: Ov. fast. 3, 92 *moenia celsa* (*celsum* vom Kapitol Verg. Aen. 8, 653). Die singuläre Variante von *T alta* variiert spielerisch.
- 7 *redivivus*: eigentlich 'wieder ins Leben gekommen', 'wiederaufgelebt' wie hier; in den alten Texten herrscht dagegen die (auf Baumaterialien) übertragene Bedeutung (Catull, Cicero, Vitruv 7, 1, 3) 'wiederverwendet'. Vielleicht hat Sadoletto selber das Wort rücketymologisiert oder er folgte darin Prudentius (cathem. 3, 204).
- 8 *primum ... summum*: polare Ausdrucksweise wie Hor. epi. 1, 1, 1; Lessing ahmte Sadoletts Phrase im Kap. 13 des 'Laokoon' nach: „Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden?“
- 9 *prolem geminam*: wie Verg. Aen. 1, 274; vgl. Ov. met. 9, 452. – *Sinuatos flexibus*: Doppelung (s. zu v. 2), vgl. Ov. met. 9, 64 *flexos ... in orbis sinuatus*.
- 10 *tortusque*: Cic. Tu. 2, 22; div. 2, 63; Verg. Aen. 5, 276 von Schlangen. Die Lesart *caudas* ist deswegen abzulehnen, weil die Schwänze kaum oder zumindest nicht vornehmlich die wütende Gewalt zeigen und zudem gar nicht beide zu sehen waren. Mit *irasque* geht die Phantasie über das Sichtbare hinaus (s. zu v. 15 und 32).
- 11 *veros*: 'lebensecht', vgl. 52 und Ov. met. 6, 104; Quint. 9, 3, 102. *Saxo moriente* konzessiv ('obwohl doch nur'); diese Art der Illusionsbrechung auch in 28 (vgl. 51).
- Die Passage 10/11 'terribili' bis 'dolores' geht aus vom Schrecken des Betrachters, gibt dann dessen Ursache an, zunächst die Bewegung (tortus 'aus wilder Wut'), dann das zweiteilige Ergebnis: Wunde (vulnera) und aus ihr resultierender Schmerz (das Sterben ist in moriente indirekt angedeutet: eine folgerichtige Sequenz, die sich von der Prosa durch die poetischen Substantiva, vom Erwartbaren durch die Pointe ['und doch ist es nur ein Stein'] abhebt).*
- 12 *horret*: erneut der Einbezug des Betrachters (*horret animus* wie Liv. 2, 37, 6). *Adhuc* gibt vor, noch unter dem Eindruck ersten Erblickens zu stehen, s. zu v. 1 (*ad haec* ist farblos).
- 12f. *pulsat pectora ... pietas*: Alliteration (*pulsare pectora* wie Plaut. Ep. 528; Sen. Agam. 134, vgl. Verg. Ge. 3, 106), dazu personale Verwendung des Abstraktum: Emphase. *Ab*: 'von ... ausgehend', vgl. Cic.

- Sull. 59; Liv. 23, 36, 1. Zur *pietas* unter Menschen E. Burck, in: Römertum, WdF 18, Darmstadt 1967, 57 ff.; gemeint ist hier, daß nicht nur das Gesicht des älteren Sohnes, sondern auch das des Vaters Sorge um den anderen ausdrückt (Winckelmann 324).
- 14 *glomerantur*: die Tiere 'formen' nicht 'Kugeln' (dies die eigentliche Bedeutung von *glomerare*; das Wort taucht spät auf, erst bei Ovid [s. unten] und Manil. 1, 159), sondern sie 'bewegen sich (in Kreissegment-Windungen) rasch voran', dies die neue, wohl von Vergil eingeführte Bedeutung (Thes.l.L. 6, 2; 2060, 7); sie ist vom kreisenden Schlag der Pferde Vorderfüße hergenommen (Verg. Ge. 3, 117 mit Macrobr. Sat. 6, 9, 8). – *Glomero* in c. acc.: Ov. met. 6, 19.
- (*prolixum* ...) *agmen*: 'Bewegung' (Lucr. 5, 271; Verg. Aen. 2, 212, 782; Skutsch zu Enn. ann. 163 seiner Zählg.). *Prolixus* 'weit', 'ausgedehnt', beschreibt die Bewegung (den Weg) als 'von weit herkommend' (vgl. Lucr. 4, 1245). *Bini* einfach 'zwei' als Paar (Cic. Verr. 2, 4, 32; LHS 212, b). Die Lesart *vivi* ist sinnlos: natürlich leben sie.
- 15 *ardentes*: 'flammend' wie Verg. Aen. 2, 210 (Th.l.L. 2, 484, 69 ff.). *coluber* wohl poetischer als das Fem. (Th.l.L. 3, 1727, 24 und 1728, 1 ff.). *Sinuosis orbibus*: Doppelung (s. zu v. 2). *orbibus errant* aus Verg. Aen. 7, 353 *coluber ... errat* (vgl. Ov. met. 7, 534 f.). Die Lesart *oram* ist nichts als Fehllesung der Vorlage (*errant*). 'Flammend' führt über das Sichtbare hinaus (s. zu v. 10 und 32).
Seit v. 14 ist das Sich-Winden der Reptile dreimal ausgedrückt: ovidischer Tripel-Stil (Enchir. Poet. § 31).
- 16 *terna*: anders als bei Vergil werden die drei Gestalten in eine verknotet (*terna* von einer Gruppe wie *bini* vom Paar: Plaut. Merc. 304; Verg. Aen. 5, 560, usw.); zur Sache Lessing Kap. 6: „Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten“; Simon 662.
- 17 *vix oculi*: erneut (v. 10, 12) Einbezug des Betrachters (zu *tuendo*, Doppelung zu *oculi*, Verg. Aen. 1, 713; 8, 265).
- 18 *micat*: 'vorwärts schießen' wie Verg. Georg. 3, 439 (Schlange); eig. 'aufblitzen' u.ä.; vgl. Verg. Aen. 12, 728 *emicat*. Zu *ipsum* (A, B und bes. C) Th.l.L., 7, 2; 316, 67 ff.
- 19 *totum*, etc.: das Gesamt wird durch *infra* und *supra* polar aufgelöst (Enchir. Poet. § 28). Zu *-que ... -que* (seit Plautus, Ennius) LHS 515, a; Norden, Verg. Aen. VI (s. zu v. 2) 228.

- 21 *convexum*: ähnlich v. 22, auf diese auffällige Art der Reckung will Sadoletto durch die Mehrfachbeschreibung (Enchir. Poet. § 31) bes. aufmerksam machen (zu *convexus* als 'hohlrund', bes. vom Himmelsgewölbe, s. Ov. met. 14, 154 z.B.). Die Lesart *connexum* würde nur Gesagtes wiederholen (20: *implicat*).
- 22 *membra*: nicht Gliedmaßen, sondern der Körper (vgl. 35; seit Accius, trag. 540; Lucr. 2, 282 [Bailey: 'body'] und Ov. met. 10, 237). *Cernas*: wieder (s. 10, 12, 17) Einbezug des Betrachters: keine bloße Beschreibung, sondern geradezu Aufforderung, die Phantasie wirken zu lassen (Lessing Kap. 3).
- 23 *laniatu*: das seltene Wort (Cic. Tu. 1, 104 von wilden Tieren) sonst gern im Plural gebraucht. *Dolore – laniatu* ist Hysteron Proteron (Enchir. Poet. § 141).
- 24 *dat gemitum*: statt *gemit*, Füllung (Enchir. Poet. S. 32 Mitte). *Crudos* 'mitleidlos', wie Ov. met. 4, 240: Übertragung der Eigenschaft vom Tier auf seinen Teil.
- 25 *impatiens*: vgl. Gell. 12, 1, 22 (sonst mit Genitiv-Ergänzung); der Ausdruck 'unwillig, etwas zu ertragen' (seit Verg. Aen. 11, 639) widerlegt moderne Interpretationen auf stoisch ertragenen Schmerz hin (L.D. Ettlinger, Exemplum Doloris, in: Festschr. Panofsky, 1961, 125). *Chehydri*: eig. Wasserschlange, Verg. Ge. 3, 415; Bömer zu Ovid. met. 7, 272; Entnuancierung (Enchir. Poet. S. 133 f.).
- 27 *– frustra!* -: zu solchen Einschüben Verg. Aen. 7, 73; 8, 688 (*– nefas!* –). *Instat* 'drängt', vgl. Cic. Att. 13, 22, 1; Juv. 14, 63 usw.
- 28 *anhelum*: *anhelum* kann mit Gen. stehen (Sil. 15, 721), ein *de* mit abl. ist bei *anhelum* anscheinend unbelegt im klassischen Latein, läßt sich aber durch *cor de labore pectus tundit* (von der Anstrengung pocht das Herz gegen die Brust: Plaut. Cas. 415; vgl. Ov. met. 10, 49) erklären, s. auch LHS 262 oben.
Die Vorstellung des Ringens nach Atem kommt von dem halbgeöffneten Mund der Skulptur. Die Lesart *murmur* ist viel farbloser als die Illusionsbrechung (s. zu 11).
- 29 *At* ist seltam: nach der Darstellung des Gefesseltwerdens im oberen Körperbereich jetzt die der Schlangenwindungen unten (erwartbar z.B. 'Und auch drunten an den Beinen ...'). *Lapsu crebro* 'mit häufigem (d.h.

vielfältigem) Gleiten'. Zu *lapsus* von Schlangen vgl. Verg. Aen. 2, 225 (dies die Vorbildstelle Sadoletos, wenn er für dieses Wort einer solchen bedurfte); Cic. Cato Mai. 52. *Subintrat* eig. 'heimlich betreten', 'sich einschleichen' (Aug. c. d. 1, 32 [Corp. Christ. 47, 32, 15]; Tert. Marc. 5, 3, 3 [Corp. Christ. 1, 608, 24]). Wahrscheinlich faßte Sadoleto das *sub-* räumlich als „die Schlange aber 'tritt ein' (in die Dreiergruppe) unten und ...“. Seltsam bleibt, daß Sadoleto unerwähnt läßt, daß es nicht dieselbe Schlange ist, nämlich diejenige, die biß, welche jetzt unten angreift, sondern die andere.

30 *genua infima*: da es keine 'untersten Knie' (vgl. *infimus collis* der 'Fuß' des Bergs) gibt, ist an die Ersetzung des Adverbs durch ein Adjektiv zu denken (Prop. 1, 3, 24 [Th.I.L. 6, 1644, 3]; Enchir. Poet. § 103), also 'unten am Knie', kurz unterhalb der Knie – ein irreführender Ausdruck.

32f. *vitalia ... venas*: *vitale* (wohl Ausdruck für den Blutweg, der das Leben des Körpers ermöglicht), *pulsus* für Blutfluß (Tac. ann. 6, 50, 2; Plin. n. h. 29, 6 usw.) und *vena* (Lufttröhre und Ader): drei Wörter für die Wege des Bluts, ununterschieden, denn die Theorie des Kreislaufs, der zur Unterscheidung von Vene und Arterie führte, wurde erst später gefunden.

liventeis: wieder geht das Gedicht über das Sichtbare hinaus (vgl. 12 f., 15, 22). Die Form *-teis* gibt der Phrasierung archaischen Klang (vgl. 43), vgl. LHS Bd. 1 (München 1977) 440, Zusatz. Das Subjekt zu *distendunt* ist *vitalia*, das Objekt *venas*: als wäre das zweierlei (zu solchen Zerspaltungen Enchir. Poet. S. 66 ff., bes. 68).

Das Gedicht hatte bisher das beschrieben, was mit dem Vater geschieht, und das gleichsam von 'oben nach unten'; jetzt schließt es an das 'Unten' des Vaters, das als gefesselt geschildert wurde, die Fesselung der Kinder an (implexi, v. 35), um dann wieder nach 'oben' zu führen (37: pectus).

34 *vis effera*: wohl nach Verg. Aen. 10, 898.

35f. *membra*: (s. zu 22) in Alliteration zu *miseranda. Dilacerat*: Wirkungsvoll ist das Schreckliche an den Versanfang gestellt und isoliert worden, vgl. so berühmte Versanfänge wie Verg. Aen. 1, 11 (*impulerit*); 4, 689 (*deficit*); 12, 947 (*terribilis*) usw. *Depasta: depascor* bedeutet eig. 'fressen', vgl. Verg. Aen. 2, 215 (die Vorbildstelle); hier eher nur

'beißen', aber ein Zitat soll man nicht pressen (in der Laokoon-Sage wurde seine Nachkommenschaft in der Tat gefressen, vgl. die süditalischen Vasenfragmente, die Simon 653 f. bespricht [s. Maurach a.O. Anm. 20]). – *Cruentum* führt erneut (s. zu v. 33) über das Sichtbare hinaus.

- 37-39: Die sehr breite Periode ist vereinfacht so darstellbar:
 „Serpens, postquam pueri pectus momordit, sublevat eum, qui retro cadit flensque patrem invocat“, also auf den Biß folgt das Zurücksinken des Knaben, der im Tode noch weint und ruft. – Die späteren Ausgaben haben diese Verse vereinfacht.
- 37 *linquentem*: als ob 'er' (d.h. seine Seele) den Körper bereits verließ.
Corpora poetischer Plural (Enchir. Poet. § 46) für *corpus*.
- 38 *fletu et*: Spätstellung der Kopula (4. Stelle: Enchir. Poet. S. 95 Anm. 75). Zu *genitor* Verf., Germanicus und sein Arat, Heidelberg 1978, 24 zu 2; zu *voce cieo* (soviel wie *compello*) vgl. Verg. Aen. 3, 68.
- 39 *orbis*: Windung in der Knie-Kehle; *valido volumine* Alliteration wie 37 (ferner 12 f., 16). *Fulcit* ist seltsam, es bedeutet eig. 'stützen', und in der Tat mag das Auge das Tun der Schlange an den Kniekehlen des Knaben (s. zu *orbis*) so dem Betrachter darstellen, wenn er nicht wüßte, daß sie ihn nicht (freundlich) stützt, sondern (tötend) hochzieht: ist dies *fulcire* Notbehelf oder Spiel mit dem (falschen) Augeneindruck? Oder hat Sadoleto etwas von der Zartheit dieses Kindeskörpers gespürt, der da getötet und doch in unendlich zarten Schlaf geführt wird? *Fulcire* in dieser Bedeutung ließe sich u.U. mit Amm. Marc. 21, 12, 13 vergleichen (s. aber auch Coleman zu Verg. buc. 6, 53).
- 40f. *corpora*: poetischer Plural (vgl. zu 37), 'Accusativus Graecus', s. Enchir. Poet. § 160. *Planta*, eig. Sohle, meint den ganzen Fuß (s. Juv. 5, 125 usw.): *pars pro toto*.
- 42 *haeret in illo*: 'hängt (mit den Augen) an ihm', s. Luc. 4, 331 (seit Verg. Aen. 1, 495; Th.I.L. 7, 2; 2495, 59 ff.).
- 43 *iamiam*: an sich umgangssprachlich (daher Plaut., Cic. im Dialog), ist von Vergil (z.B. Aen. 2, 701) in die hohe Dichtung eingeführt worden (s. Ov. met. 12, 588 usw.). *Cadentes* mit *iamiam*: 'beinahe fallend' (die Skulptur zeigt keine Zähnen, s. zu v. 10, 15, 32).

- 44 *anceps in dubio*: Doppelung, 'ungewiß (Cic. Marc. 5; Liv. 7, 25,4; Vell. 2, 79, 3), im Zweifel', s. zu v. 2. – *Ergo*: abschließende Partikel, Abtrennung der Folgerung von der Beschreibung gleichsam mitten im Vers (das ist durchaus klassischer Brauch, vgl. z.B. Hor. sat. 1, 3, 69 und 124; 6, 17 und 104; epi. 2, 1, 250; 2, 2, 128).
- 45f. *laude nitentis*: vgl. *gloria nitens* Liv. 3, 12, 5 (zu *-eis* vgl. zu 32 f.). Schwierig zu deuten ist *mellioribus actis*: nimmt man *actis* wörtlich, kann man daran denken, daß nach Sadoletos Ansicht *Taten* mehr Wert haben als *geistige* Leistung; v. 48 weist jedoch eher auf den Gedanken, daß die Künstler sich einen würdigeren *Gegenstand* hätten wählen können (ob an einen *christlichen* gedacht war, ist unerweislich). Darum stimmt Sadoletto das Lob von *summi artifices* bei Plinius (n. h. 36, 37 Ende) zu *magni* herab.
- 48 *ingenium*: *Werk* des Geistes (Metonymie, Enchir. Poet. § 109; s. Th.1.L. 7, 1; 1533, 65 ff.).
- 49f. *oblata*: ergänze hier und zu *egregium* ein *est*. Zu *facultas ad* ohne Gerundivum vgl. Th.1.L. 6, 1; 147, 84 (einmal bei Boethius); zu *facultatem rapere* vgl. Cic. Flacc. 19. – Der Gedanke ist, daß es bedeutendere *Gegenstände*, an denen die Meister ihr *ingenium* hätten manifestieren können, sehr wohl gegeben hätte, daß man aber durch jedweden Gegenstand Lob gewinnen mag, wenn man ihn nur bis zum Gipfel der Vollendung (*fastigium*) ausgestaltet – eine Kritik am Sujet 'Laocoon'.
- 51 *vivis*: im Gegensatz zu *rigidus* ('totes Gestein'), vgl. Prop. 2, 31, 8 *vivida signa* ('[fast] lebendige Statuen').
- 52 *eximius*: mit Inf. wie Luc. 3, 697 (LHS 350 unt.); die Lesart *veros* vermeidet sinnlose Iteration zu v. 51; *verus* 'lebenswahr' wie in v. 11. *Spirantii*: zum Topos vgl. Norden und Austin zu Verg. Aen. 6, 847; Plin. n. h. 34, 69; Maurach, in: Acta Class. 15, 1972, 66 Anm. 71.
- 53 *-que*: dreimaliges *-que* gesucht archaisierend (LHS 515 Mitte, 770), vgl. Hor. c. 3, 4, 46 und Verg. Ge. 3, 344 mit ähnlichem Stilspiel. Die Verschleifung übers Versende hinweg kann mit Hor. c. 1, 2, 19; 3, 29, 35 verglichen werden.

'Ira' der Schlangen, vgl. 10, 'motus' aller Figuren, 'dolor' der Menschen (der besonders wiedergegebene schmerzbewegte Ausdruck der

Brauen ermöglicht eine Datierung in nachklassische Zeit; vgl. Simon 656 ('dachförmige Bildung' frühestens im 4. Jh.); zur Datierung als „nachhellenistisch“ (Flächigkeit der Komposition, fehlende „plastische Dynamik“, usw.) s. N. Himmelmann 111.

- 54 *obtulit* in T ist lediglich spielende Variante.
- 55 *sacra Rhodos*: die Lesart *clara* ist ersichtlich Angleichung an Hor. c. 1, 7, 1. *honores*: gemeint der Träger von Beachtung, Ehrung, der Bedeutung 'hochgeehrtes Werk' nahekommend (Verg. Ge. 2, 404; Hor. c. 1, 17, 16 [Enchir. Poet. 191 n. Mitte bei 'e']).
- 56 *luce secunda*: *secunda* nicht als Nomin. (mit Daltrop 11; Andreae 41) mit *Roma* zu verbinden (man würde dann *altera* erwarten), sondern als Abl. im Sinne von 'förderlich' (Gell. 2, 22, 31) aufzufassen: es macht das Werk wieder sichtbar.
- 57 *frequens*: Zeugnis dafür, daß viele Kunstinteressierte zum Laokoon kamen, um den Neufund zu betrachten, daß die Gruppe also schon bald weiteren Kreisen zugänglich war. Zur Aufstellung im Belvedere Daltrop 13; U. Geese, in: Natur und Antike in der Renaissance, in: Ausstellungskatal. Liebighaus, Frankfurt 1986, 25 f.
- 58 *gratia parta* wie bei Liv. 34, 44, 5 ('Ruhm' oder 'Ansehen'); *recens* 'wieder frisch', 'frisch (wie am ersten Tage)'.
- 59 *extendere fata*: 'die vom Fatum zugemessene Zeit (Luck zu Ov. trist. 4, 10, 77) dehnen'; *fata extendo*: Sen. H. O. 971. *Extendere - intendere*: abschließend-eindrückliches Wortspiel (von der Art des *adspectabat - expectans* des Ennius, ann. 79-82; 326 f. Sk.; vgl. ebd. fr. 518 mit Skutschs Komm. S. 670).
- 60 *luxus*, usw.: Die Lesart von T O (abgesehen von *extendere*) ist nicht unmöglich; die von B W hat den Vorteil, daß am Anfang die Ursache (Luxusstreben und das dazu nötige Geld) steht, am Ende das üble Resultat (hohle Hoffart, die weder *labor* noch echte Leistung kennt) und daß mit *in-anem / in-tendere* ein Gleichklang erzielt wird.

VII. Würdigung

1. Der Verfasser weiß sein Gedicht nicht nur durch eine genaue Beschreibung des Werkes und durch ein differenzierendes Lob seiner Meister interessant zu machen, sondern auch durch die Szenerie: er gibt vor, es eben gerade zu Gesicht bekommen zu haben und noch davorzustehen: *ecce*, v. 1; vgl. 17, bes. 12: *horret adhuc*: 'noch immer' seit dem ersten Hinschauen.

Nun, nach dem ersten Eindruck, ist der Autor aufgerufen, Stellung zu nehmen: *quid primum summumve loquar?* (v. 8). Da ist es nun wieder im Lichte, das kaiserliche, das göttliche Werk (v. 4 f.), und es erschreckt; da wird zunächst der 'bemitleidenswerte' Vater genannt, dann die beiden Söhne; es folgen die äußere Erscheinung der Schlangen, dann ihre Wut; zuletzt in dieser einleitenden Angabe der Gegenstände die Folgen des Angriffs: Verwundung und Tod. So werden die einzelnen Gestalten genannt und zusammengeführt. Doch nicht nur dies ist das Thema dieser 'Inhaltsangabe', zu ihr gehört auch das Lob der Kunst, die da, obschon es sich um Gestein handelt, dennoch den Eindruck erweckt, als geschehe das Entsetzliche jetzt und an lebendigem Leibe. Und unterlegt wird das Ganze mit dem dunklen Unterton der Erschütterung im Gemüt des Betrachters.

Nun setzt die eigentliche Beschreibung ein mit der Schilderung des Herandrängens der Bestien und der Umschlingung der Opfer, zunächst insgesamt (v. 14-16: *terna ... corpora*), dann im einzelnen: Laokoon wird umwunden und wehrt sich, auch reagiert er auf den Biß: reckt sich fort vom gebissenen Körperteil, stöhnt auf und packt die Schlange – umsonst (27). Soweit die Sache; erneut wird zu ihr das Lob der (so naturgetreuen: 31-33) Kunst gesellt (28) und das Entsetzen des Betrachters, der das Ende kommen sieht (17 f.). Jetzt die Kinder: das jüngere, gebissen, ruft im Tode nach dem Vater; das ältere, sich befreiend, entsetzt sich über das Leiden des Vaters – der Vater bleibt das Zentrum dieser Gegenstandsbeschreibung (34-44a).

Das Lob der Kunst, aufs engste mit dem zweiten Teil der Beschreibung verbunden (es beginnt in ihrem Schlußvers: 44), verselbständigt sich zu einer differenzierten Würdigung der Künstler; differenziert deswegen, weil – wie es scheint (46/8) – sowohl das Kunstschaffen überhaupt unterhalb von *meliora acta* angesiedelt wird (welches diese sind, bleibt ungesagt – politisches Wirken oder geistliches?) als auch der Gegenstand herabgesetzt wird (es gebe *clariora ingenia*, 'herrlichere Werke des Geistes': 48). *Meliora acta* könnte man nach Maßgabe von Sallust (Proöm zu Cat. 3, 1; Verg. Aen. 6, 848) verstehen¹, aber Sadoletos Herabstu-

¹ Wahrscheinlich ist an die im 15. und 16. Jahrhundert intensive Diskussion über den Primat von *artes* oder *vitae* gedacht: sind die politischen *artes*, ist die *vita activa* 'besser' oder die Künste des Geistes? Vgl. z.B. M. Leuken, Studien zur Dante-Exegese Chr. Landinos (1971), 94 ff. (95, A. 2 Liter.); Chr. Landino, Disputationes Camaldulenses (Ausg. von E. Wolf, Jena 1927, 15 ff.).

fung des Laokoon als Gegenstand erstaunt. War ihm der Apoll im Belvedere bedeutender? Oder der Herakles-Torso, vielleicht 'klassische' griechische Götterstatuen oder Heiligen- und Christusbildnisse? Sadoletto gibt auch hier keine Auskunft; erstaunlich unbefangen setzt er sich über Plinius' Superlativ (n.h. 36, § 37) hinweg und scheint das Entsetzen, das den Betrachter packt, zum Grunde für eine Relativierung zu nehmen: das Entsetzliche als zweitrangig, ein interessanter Gedanke.

Doch die Kunst-*Fertigkeit* findet Sadoletos volle Bewunderung: den Stein zu schier 'wahrem' (v. 11) Leben zu erwecken, dem zollt er uneingeschränkten Beifall (51/3). Und am Ende wieder, den Kreis rundend (vgl. *dies* in v. 3 mit *luce*, v. 56; Rom in 7 und 57), der Gedanke an das glückliche Wiederentdecktsein solchen Werkes.

Den Beschluß bildet nach dem Staunen über ein solch herrliches Werk des *Geistes* (vgl. 48 mit 59) die Klage über das Gieren nach Luxus, d.h. über die Verführung des *Körpers*. Hier gewinnt die verherrlichende Beschreibung eines Kunstwerkes eine gleichsam anagogische, eine moralische Bedeutung.

2. Vier Fragen stellen sich nunmehr: die eine nach der methodischen Eigenart von Sadoletos Beschreibung, sodann die andere nach seiner Auffassung ('Interpretation') der Gruppe und nicht zuletzt die dritte Frage nach Sadoletos Bedeutung für die Rekonstruktion der Skulptur. Am Ende dann noch ein Wort zur Qualität des Gedichtes als solchen.

Interessant an Sadoletos Art zu beschreiben ist der ständige Einbezug des Betrachters²: Beschreibung des Gegenstandes, verwoben mit der des Rezipierens. Das geht so weit, daß die Phantasie des Hörers oder Lesers seines Gedichtes angeregt wird, sogar Ton- und Farbeindrücke zu haben (v. 54 *paene audimus*, vgl. 24 *gemitum*, sodann *liventeis*, v. 33). Das *ecce* hinzugenommen, ließe sich von einer 'dramatischen' Deskription sprechen.

Angesichts der Tatsache, daß Sadoletos Gedicht wenige Tage nach dem Ankauf der Skulptur (Ende März 1506; vgl. Kap. III Ende) „spielt“, ist seine Aussage bedeutsam, daß die Schlange *ferit ilia morsa* (20). Er hat also doch wohl ein offenes, bißlustiges Schlangenhaupt (*rabido*, 20) an der Weiche des Laokoon gesehen. Heutzutage wird vielfach bestritten, daß auch das Original so aussah, einige Gelehrte halten dafür, daß der Angriff von oben erfolgte³. Sie weisen auf Vergil (Aen. 2, 219 *superant capite*) und auf zwei pompejanische Wandbilder (bei Simon, Abb. 3; Andreae Abb. 2 und 3) und meinen diese „formula“ (L.D. Ettlinger [s. zu v. 25] 123) nun auch auf die vatikanische Skulptur anwenden zu müssen. Dazu zwingt jedoch nichts. Vielmehr muß man sehen, daß der Ansatz einer von oben angreifenden

² Ich bin mir dessen bewußt, daß diese Problematik weit verzweigt und schwer aufzulösen ist, verweise darum nur darauf, daß auch Winckelmann, auch Lessing und Goethe Objektbeschreibung und Rezipientenaffekt nicht trennen wollten.

³ Nach P. Åström, in: *Archeologia* 49, 1969, 54, auch R. Hampe, Sperlonga und Vergil, 1972, 77; E. Simon, in: *AA* 1984, 643, 660.

Schlange nicht nur (in Stein!) schwierig zu denken ist, sondern auch den Fehler beginge, vor dem schon Lessing warnte⁴: durch eine Schlange neben dem herrlichen Haupt den Blick von diesem abzulenken, ja es geradezu zu entwerten. Man muß aber auch dies bedenken, daß die Mitte der ganzen Gruppe, wenn man die beißende Schlange dort herausnähme, leer bliebe, daß sich dort jetzt aber das Wirkzentrum befindet, von dem (wie Goethe sah⁵) alle Bewegung ausgeht. Nun ist aber auch hier eine Gegenposition eingenommen worden, die besagt, die Skulptur habe gar keine Mitte⁶: der ältere Sohn sei spätere 'Zutat' zum hellenistischen Original (v. Blanckenhagen); warum man sich so verrannt hat, das zu untersuchen bleibe anderen vorbehalten; hier genüge es festzustellen, daß kurz nach Ankauf der Gruppe durch den Papst Sadoletto eine Schlange die Weichen angreifen sah⁷.

Man muß an diese Frage noch von einer anderen Seite herangehen, und auch hier ist Sadoletos genaue Beschreibung wichtig: Die erzwungene Bewegung des Vaters nach rechts-oben und weiter nach hinten wird vielfach als 'Formel' („Pathosformel“⁸) bezeichnet, nicht als natürliches Fortstreben von der angegriffenen Stelle (so Goethe u.a.). Sadoletto (v. 21) versteht die 'Torsion' des Oberkörpers (*torquentia*) als Flucht „vor der Verwundung“ (*a vulnere*, 22). Die Rede von der Pathosformel leitet sich von einer Fehlinterpretation des 'Alkyoneus' vom Pergamon-Altar her⁹: dort reckt sich ebenfalls der Riesenleib nach *rechts*, und man hat auf die Schlange gewiesen, die ihn in seine *rechte* Brustseite beißt: dort fliehe der Leib aber *nicht* von der Bißstelle fort, sondern sei – wider die Natur und nur als Ausdrucksformel für Schmerz – zu ihr hingereckt: das ist jedoch falsch; denn die Reckbewegung ist von Athenes Griff in sein Haar verursacht (vor dem er flieht), nicht etwa von der Schlange (zutreffend Himmelmann 113 rechts). Der 'Alkyoneus' ist also nicht ohne weiteres mit dem Laokoon vergleichbar; auch er aber zeigt eine natürliche Flucht- und Reckbewegung und ist somit gerade in der *Natürlichkeit* der Streckung mit Laokoon vergleichbar, nicht aber in einer *Formelhaftigkeit*.

Nun zur vorletzten Frage an Sadoletos Gedicht: wie begreift er die Laokoon-Gruppe? Er betrachtet sie als natur-getreue (*veros*, 11) Darstellung eines natur-ent-

⁴ Lessing, Kap. 5 (insel-Taschenb. 1048 [1988] 48).

⁵ Über Laokoon, Weimarer Ausg. (Nachdr. dtv 1987) Bd. 1, 47, 108.

⁶ So P.H. von Blanckenhagen, Laokoon, Sperlonga und Vergil, in: AA 1969, 256 ff.

⁷ Man kann sich nur schwer vorstellen, daß jemand den Schlangenkopf rasch ergänzt hätte, obschon er stets als 'barock' bezeichnet wird. Eine Ergänzung vor dem Ankauf ist schwer denkbar, ebenso eine eilige nach ihm. Man weiß doch, wie lange es gedauert hat, bis Julius II. Montorsoli mit einer Ergänzung beauftragte (Daltrop 17 f.), und Giov. de' Cavalcanti bezeugt (am 14.2.1506), „zwei Arme“ fehlten (Daltrop 15) – eine wohl doch noch offene Frage, so will es scheinen. Immerhin betrachtet Himmelmann (108 rechts) die linke Hand, welche die Schlange hält, als antik.

⁸ Der Ausdruck stammt von A. Warburg (Ges. Schriften 2, Nendeln 1932, 445 ff.) und ist einer Abwehrhaltung, nicht voreingenommener Interpretation entsprossen (E.H. Gombrich, Aby Warburg, London, 1970, 18), darum nur sehr vorsichtig aufzunehmen.

⁹ Abbildung z.B. in: W. Müller, Der Pergamon-Altar, Berlin 1964.

sprechenden Vorganges, eines Erleidens, das so oder so ähnlich wirklich geschehen konnte, so echt dargeboten, daß der Betrachter aufs stärkste ergriffen wird. Es ist ferner ein Erleiden trotz heftigster (25 ff.) Gegenwehr, also keineswegs *patienter ferre* (Ettlinger 125 z.B.)¹⁰: abgesehen davon, daß „alles Stoische untheatralisch“ ist (Lessing, Kap. 1, Ende), verbietet *impatiens* (25) jegliche Auslegung dieser Art. Sadoletto – wie Goethe – versucht sich gar nicht erst an derlei Etiketts: er schaut sehr genau hin, und er schaut als Ergriffener, ergriffen von dem menschlichen Leid – nichts weiter. Diese Ergriffenheit untermischt er allerdings mit einem „Spiele seines Witzes“ (um mit Lessing zu sprechen), dem Spiel mit dem Pathos: immer wieder konterkariert er die Appelle an das Mitleiden durch den Hinweis darauf, daß es sich doch nur um einen Stein handele (11, 28, 51).

Sollten diese wenigen Hinweise genügen, dann wäre die letzte Frage zu beantworten, die nach der Qualität des Gedichtes eben als Gedicht. Die Betrachtungsweise ist genau und betroffen bis zum Erahnen von Farben und Lauten, gewiß; auch ist das ‘Spiel des Witzes’ ein angenehmes Gegengewicht dazu. Die Sprache dagegen bleibt gekünstelt. Die zahlreichen Klassikeranspielungen und -imitationen brauchen nicht zu stören, wenn sie nur bildträchtig wären. So aber setzt sich diese Sprache aus gesuchten Wörtern zusammen, denen die Anschauung fehlt, die Kräftigkeit von Ausdrücken, bei denen noch Sinnhaftes empfunden wird. Zu diesem Eindruck tragen nicht nur Leerwörter wie *ingentis* (v. 1¹¹) bei, sondern Unklares wie *docta* (5), *errant* (15) oder der Passus 36 ff. Da soll mit *micat* (18) ein klassisch-episches Wort anklingen, aber es fehlt die genaue Anschauung; *membra* (22) – hätte man nicht die Skulptur, wüßte man nicht, daß es sich nur um einen poetischen Kunstgriff handelt, und daß nicht wirklich nur die ‘Gliedermaßen’ gemeint sind, sondern der Körper, usw.: Schicksal der Imitatoren, die akademisches Latein verwendeten und nicht mehr gelebtes.

Die Kunstfertigkeit allerdings ist unverächtlich: Kreisbildung von Anfang zu Ende; Betonung des Wichtigen durch quantitative Dehnung, usw. Auch die gedankliche Qualität ist durchweg beachtlich, doch bei allen feinen Beobachtungen, schönen Gedanken und treffenden Beschreibungen: des poetischen Reizes ermangelt das Gedicht in nicht unerheblichem Maße.

¹⁰ Der Grund für die stoisierende Interpretation der Gruppe ist, daß der Vater nicht (wie bei Vergil) brüllt, sondern daß er „den Ausbruch der Empfindung einhalten [...] will“ aus der „Stärke des Geistes“ (Winckelmann 167 und 324; Lessing Kap. 1 u.a.).

¹¹ Enchir. Poet. S. 134; O. Skutsch zu Enn. ann. 205, S. 366.

Korr.-Zus.:

Die Art und Weise Sadoletos, ein Kunstwerk zu beschreiben, nannte ich „dramatisch“; gemeint war damit, daß immer wieder der Betrachter aufgerufen war, die Qualen des Laokoon mitzuleiden. Ich sehe jetzt, daß Sadoleto hiermit in einer langen Tradition steht, denn so verfuhr schon Ps.-Longin in 'Peri Hypsous' ('Vom Erhabenen'), vgl. R. Brandt in: J.J. Winckelmann 1717-1768, Stud. zum 18. Jh. 17, 1986, 47 f.). Dies ist allerdings ein Text, den Sadoleto nur aus Handschriften im Original, in Übersetzung jedenfalls nicht in gedruckter Form kennen konnte. Wohl aber konnte er gut den Philostrat kennen, dessen 'Imagines' schon unter Papst Nikolaus V. in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wurden, und 1503 wurden sie gedruckt (Übersetzungen gab es seit 1487). Und Philostrats Bildbeschreibungen, die er dem Sohn seines Gastfreunds vorzutragen vorgibt, sind voll von solchen Hinwendungen zum Mitbetrachtenden. Es war eben diese Tradition, die dann Goethe außer Kurs zu setzen suchte (in seinem Aufsatz 'Über Laokoon', vgl. meinen Artikel im Gymnasium 99, 239 ff.).

Osnabrück

Gregor Maurach